

Anna Tüskés

L'ANALISI ICONOGRAFICA E STILISTICA DELLE TRE TAVOLE ITALIANE DUECENTESCHE CUSTODITE NEI MUSEI UNGHERESI¹

Le tre tavole italiane del Duecento che rappresentano la *Crocifissione* costituiscono la base del mio studio. Nella collezione della pittura italiana del Museo delle Belle Arti di Budapest si trovano due tavole della *Crocifissione* della seconda metà del Duecento. La tavola numero 31 dell'inventario fu comprata dalla collezione Ramboux di Colonia e donata alla Pinacoteca Nazionale di Budapest nel 1872 da Arnold Ipolyi.² Lo stesso museo comprò la tavola numero 62.1 dell'inventario da una collezione privata di Budapest nel 1962.³ Anche la terza tavola viene dalla collezione Ramboux; arrivò al Museo Cristiano di Esztergom con il numero d'inventario 55.133.⁴

La tavola numero 31 rappresenta il Cristo morto crocifisso sotto un'incorniciatura interna semicircolare. Sopra l'arco, nei due angoli si vedono due angeli, rappresentati a mezzo busto, con contorni neri in campo oro. Ai due lati del Crocifisso le consuete figure di Maria e Giovanni sono sostituite da due torri dipinte sopra un edificio orizzontale. Nelle due torri vi sono delle finestre. Il tetto della torre sinistra è a forma di timpano, quello di destra è una cupola sopra un cornicione inclinato verso la Croce. Quest'ultimo elemento costituisce un tentativo di dare prospettiva alla raffigurazione. La Croce si erge su alcune piccole rocce, che simboleggiano il Calvario, sulla sommità della croce si legge l'iscrizione "IC XC". Le mani del Cristo sono aperte, il torace e il diaframma si tendono pesantemente. Gli

¹ Questo studio è l'estratto di un saggio più ampio: Anna Tüskés: "Il motivo antico del nodo nella pittura duecentesca. L'analisi iconografica e stilistica delle tre tavole italiane duecentesche custodite nei musei ungheresi", tesi di laurea, Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest, 2004. Desidero ringraziare il prof. Miklós Boskovits, la prof.ssa Anna Eörsi, il prof. Ernő Marosi e la prof.ssa Mária Prokopp per i loro consigli. Vorrei inoltre ringraziare Augusto Bietolini, Giovanni Lanza ed Elisa Tagliaferri per il loro aiuto ad esprimermi in un italiano corretto.

² *Verzeichniss der Gemälde der National-Galerie in Budapest*, Athenaeum, Budapest, 1897, p. 9.

³ A. Pigler, *Museum der Bildenden Künste, Budapest. Katalog der Galerie alter Meister*, Budapest 1967, p. 704.

⁴ M. Boskovits, M. Mojzer, A. Mucsi, *Az Esztergomi Keresztény Múzeum Képtára*, Budapest, 1964, p. 30.



1. Maestro pisano sotto un forte influsso senese, *Crocifissione*, c. 1270. Tavola, cm 36,5 x 26,5. Budapest. (Museo delle Belle Arti, inv. n. 31)



2. Maestro emiliano, *Crocifissione*, c. 1260. Tavola, cm 40,5 x 28,5. Budapest. (Museo delle Belle Arti, inv. n. 62.1)

occhi chiusi, le sopracciglia aggrottate manifestano il dolore, la testa è reclinata sul torace. Il corpo è appeso alla croce con tre chiodi. I due piedi sono fissati con un unico chiodo, in modo che la gamba destra incrocia l'altra. Il sangue della ferita dei piedi sulla roccia si divide in tre rivoli. Il corpo è modellato dai colori giallo verdastro e verde oliva. I fianchi sono coperti da un perizoma violetto, che accentua l'essenza divina di Cristo. L'estremità del perizoma, pendendo alla

destra del corpo, si raccoglie in un nodo. L'edificio orizzontale è diviso in tre fasce delineate da strisce giallo verdastre più scure verso terra. Il tetto dell'edificio e delle due torri è rosso. La terra fra l'edificio e la roccia si apre in due strisce brune, la più lontana delle quali è più scura.

L'incorniciatura semicircolare e la posizione dei due angeli negli angoli corrispondono a quelle della tavola *"Madonna col Bambino"*, rubata nel 1970 alla National Gallery di Londra.⁵ La tavola di Londra fu comprata ad Assisi verso il 1890 e fu descritta nel 1934 da W. B. Chamberlin, collezionista d'arte inglese. Le due tavole, delle stesse dimensioni, dovevano formare originariamente un dittico: quella di Londra costituiva l'ala sinistra, quella di Budapest l'ala destra.⁶ Tale ipotesi è suffragata anche dal fatto che sul retro si vede lo stesso tipo di croce dipinta in cui le braccia sono rappresentate con alle estremità due triangoli equilateri con la punta rivolta verso l'interno e con, sempre in ciascun braccio, un cerchio rivolto invece verso l'esterno.

Anche la tavola numero 62.1 dell'inventario del Museo delle Belle Arti potrebbe ipoteticamente costruire il fianco destro di un dittico. La croce blu determina le linee strutturali della composizione, le braccia si protendono sulla cornice quasi a superarne i limiti. Il corpo del Cristo, dolcemente

⁵ *The National Gallery Catalogues, Earlier Italian Schools*, London, 1953, p. 211.

⁶ E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence, 1949, p. 106.

piegato a sinistra pende inanimato sulla Croce. La testa è inclinata sulla spalla destra. La muscolatura delle braccia, del busto e delle gambe è segnata da contorni netti e ben definiti. Le mani sono aperte e le gambe non sono sovrapposte. Il lembo pendente del perizoma rosso è annodato accanto al ginocchio. Ai lati della croce, Maria, a sinistra, e S. Giovanni, a destra, guardano il Cristo. La Vergine, levando la mano sinistra al viso e indicando il figlio



3. Bottega del Maestro della Maddalena, *Crocifissione*, c. 1280. Tavola, cm 43 x 29,5. (Esztergom, Museo Cristiano, inv. n. 55.133)



4. Maestro pisano sotto un forte influsso senese, *Madonna col Bambino*, c. 1270. Tavola, cm 36,5 x 26,5. sottratta nel 1970. (Londra, National Gallery, n. 4741)

con la destra, piange sommessamente. S. Giovanni, con la mano destra sul cuore, con la sinistra tiene il mantello. Le curve dei loro vestiti e il drappeggio screziato accentuano la drammaticità della scena. Le facce contorte e gli occhi sbarrati rappresentano il profondo dolore che i due stanno provando di fronte alla passione del Cristo. A lato del cumulo di terra su cui è piantata la croce, simbolo del Calvario, è stata dipinta in dimensioni ridotte la figura inginocchiata di S. Francesco d'Assisi. Il santo cinge il piede destro di Cristo con le mani, traendolo a sé verso le sue labbra. Sopra la traversa della croce, nei due angoli, si vedono due angeli, a mezza figura, che guardano le ferite del Cristo. Le loro ali e le pieghe dei vestiti sono segnate da contorni netti, ma al contrario della tavola precedentemente descritta qui si avverte il volume del loro corpo. Dietro alla croce un orizzonte basso chiude lo spazio della tavola. Sullo sfondo color oro non ci sono elementi architettonici.

Sulla tavola custodita nel Museo Cristiano di Esztergom, il Cristo morto pende sulla croce, originariamente blu, ma oggi fortemente scurita. Le braccia allargate orizzontalmente finiscono a mani aperte. Rispetto alle due tavole precedenti qui il costato, la posizione arcuata del corpo e il disegno dei muscoli tesi sono ancora più accentuati. La faccia sfigurata dal dolore riposa sulla spalla destra, mentre il capo è contornato da un'ampia aureola. Il peso del corpo fortemente arcuato grava sulle gambe appoggiate al suppedaneum. La gamba destra incrocia la sinistra come sulla prima tavola descritta, i piedi sono inchiodati con un unico chiodo sul suppedaneum. Un



5. Maestro pisano sotto un forte influsso senese, retro della tavola rappresentante la Madonna col Bambino, c. 1270. Tavola, cm 36,5 x 26,5. (Londra, National Gallery, n. 4741)



6. Climacos S. Giovanni, *Scala*, sec. XI. (Princeton University Library, Ms. Garrett 16, fogl. 194r)

lembo del perizoma rosso, riccamente drappeggiato, termina in un nodo ben visibile sul lato destro del Cristo. Tre angeli fluttuanti raccolgono in calici il sangue di Cristo che scorre dalle ferite del fianco e delle mani. Dalle ferite dei piedi il sangue cola in tre rivoli sulla collina su cui è eretta la croce. Sopra la traversa due angeli a mezza figura piangono, nascondendo il viso tra le mani. Ai due lati della croce stanno Maria e S. Giovanni; tutti e due guardano, piangendo, verso

lo spettatore. Le loro teste sono più grandi di quella di Cristo. Maria raccoglie le pieghe del suo mantello blu con la sinistra, mentre nasconde la destra nelle pieghe del vestito. Fedele alla tradizione bizantina, Giovanni appoggia la mano destra vicino all'occhio mentre tiene in basso la sinistra. Sopra il vestito blu Giovanni indossa un mantello rosso che ricade della spalla sinistra e forma pieghe animate da linee bianche identiche a quelle del vestito rosso di Maria. L'orizzonte è chiuso da un alto edificio. Sotto il tetto originalmente blu, ma oggi annerito, sono state dipinte una serie di finestre arcuate, che articola il piano superiore dell'edificio congiungendolo al muro inferiore.

La tavola al numero 31 dell'inventario fu descritta per la prima volta nel catalogo della collezione di Johann Anton Ramboux nel 1862.⁷ Confrontandola con la *Crocifissione* della chiesa superiore di Assisi, Ramboux attribuì la tavola a Margaritone di Arezzo, attivo tra il 1275 e il 1289. Nel catalogo del 1897 della Pinacoteca Nazionale di Budapest la *Crocifissione* fu pubblicata come opera di Margaritone di Magnano.⁸ Esaminando l'effetto della mistica francescana sulla pittura, Adolfo Venturi portò come esempio la tavola di Budapest e un affresco di Fabriano su cui Cristo non

⁷ J. A. Ramboux, *Katalog der Gemälde alter italienischer Meister in der Sammlung des Conservator J. A. Ramboux*, Köln, 1862, p. 4.

⁸ *Verzeichniss der Gemälde der National-Galerie in Budapest*, 1897, p. 9.

è rappresentato come l'eroe trionfante sulla morte bensì come il Redentore sofferente.⁹ Sempre lui datò la tavola di Budapest alla metà del Duecento nella sua *Storia dell'Arte Italiana* pubblicata nel 1907. Nel catalogo della Pinacoteca di Budapest del 1916, György Térey la definì come un'opera toscana del Duecento.¹⁰

Analizzando l'influsso dello stile di Guido da Siena, Raimond van Marle portò come esempio la tavola della *Madonna* custodita nella Pinacoteca di Siena e quella della *Crocifissione* del Fitzwilliam Museum di Cambridge.¹¹ Menzionò, come parallelo del motivo architettonico di quest'ultima, la *Crocifissione* di Budapest e sottolineò che l'ornamento a conchiglia del tetto degli edifici caratterizza anche le scene dell'altare maggiore duecentesco del Duomo di Siena.¹²

Nel 1927 Osvald Sirén attribuì la tavola alla bottega di Bonaventura Berlinghieri richiamandosi al suo stile chiaramente lucchese.¹³ Secondo il suo parere la composizione è caratterizzata dalle "qualità del disegno", la rappresentazione del Cristo è più simbolica che realistica. Trovò che la potenza espressiva della tavola deve essere ravvisata nel ritmo dei contorni, nell'espressione della faccia del Cristo con poche linee e nel



7. Maestro di Faenza, *Crocifissione e Cristo al Limbo*, terzo quarto del sec. XIII. Tavola, cm 35 x 28. (Faenza, Pinacoteca, n. 135)



8. Bottega del Maestro della Maddalena, *Crocifissione*, c. 1280. Tavola, cm 29 x 23,5. (Firenze, Villa La Pietra, Coll. Acton, XLVIII. B. 11)

⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, V, Milano, 1907, p. 18.

¹⁰ G. Térey, *Galerie des Museums für Bildenden Künste in Budapest*, Berlin, 1916, p. 7.

¹¹ R. van Marle, *The Developpement of the Italian Schools of painting*, I, Hague, 1923, p. 379.

¹² *Madonna*: Siena, Duomo, Cappella del Voto; *Annunciazione*: Princeton, Art Museum, Princeton University; *Natività*: Paris, Louvre, No. R. F. 1968-9; *Presentazione al Tempio*: Paris, Louvre, No. R. F. 1968-10; *Adorazione dei Magi*: Altenburg, Lindenau-Museum, No. 6; *Fuga in Egitto*: Altenburg, Lindenau-Museum, No. 7; *Arresto di Cristo*: Siena, Pinacoteca Nazionale, No. 10; *Flagellazione*: Altenburg, Lindenau-Museum, No. 8; *Cristo sale sulla croce*: Utrecht, Catherijneconvent; *Crocifissione*: Siena, Pinacoteca Nazionale, No. 11; *Deposizione dalla Croce*: Siena, Pinacoteca Nazionale, No. 12; *Deposizione nel sepolcro*: Siena, Pinacoteca Nazionale, No. 13; *Incoronazione della Vergine*: London, Courtauld Institute, No. 24.

¹³ O. Sirén, "A Szépművészeti Múzeum néhány korai olasz képéről", in *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV. 1924-1926*, Budapest, 1927, pp. 10-13.



disegno angolato - accentuato dal colore bianco - del perizoma. Ricondusse i dettagli architettonici del fondo alla tradizione bizantina. Riconobbe lo stile e la tecnica dei Berlinghieri nel disegno degli angeli. Secondo Sirén la tavola è “troppo sviluppata” per essere attribuita al padre Berlinghiero mentre ritenne che la pala di *S. Francesco*, da ascrivere invece al figlio Bonaventura, è molto vicina alla tavola di Budapest. Sulla base della somiglianza tra la tipologia del Cristo e alcune figure delle scene laterali della pala di *S. Francesco* attribuì la tavola a Bonaventura o alla sua bottega e la datò all’inizio della seconda metà del Duecento.

Nella sua tabella riepilogativa delle rappresentazioni della *Crocifissione* Evelyn Sandberg-Vavalà menzionò la tavola come un’opera senese del Duecento.¹⁴ Poté conoscere la tavola da una fotografia di cattiva qualità, poiché non fece riferimento ai due angeli negli angoli superiori. Nel saggio sulla *Crocifissione* della chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli Sergio Ortolani, abbozzando l’iconografia della *Crocifissione* in Italia Centrale,

¹⁴ E. S. Vavalà, *La croce dipinta italiana*, Verona, 1929, p. 394, cat. 111.

portò come esempio la tavola di Budapest.¹⁵ Considerò il tipo di croce a tre chiodi e il suppedaneum come caratteristiche della fine del Duecento. Nel catalogo del 1937 del Museo delle Belle Arti di Budapest, Andor Pigler datò la tavola alla seconda metà del Duecento e, riferendosi alla constatazione di Philipp Ponncker, suggerì che la *Crocifissione* di Budapest fece parte di un dittico con la tavola della *Madonna* della National Gallery di Londra.¹⁶

Nel 1947 Langton Douglas attribuì una tavola, rappresentante le scene della *vita di Cristo*, *Maria* e di *S. Francesco*, custodita in una collezione privata di New York, come opera di un assistente di Duccio.¹⁷ Comparando la scena della parte superiore della *Crocifissione* con la stessa scena del Fitzwilliams Museum e del Museo delle Belle Arti di Budapest, richiamò l'attenzione sul fatto che gli elementi architettonici dello sfondo di queste ultime due possono essere paragonati agli elementi della scena dell'*Annunciazione* della pala di *S. Pietro in trono* della Pinacoteca Nazionale di Siena.

Nell'indice delle tavole romaniche d'Italia, pubblicato nel 1949, Edward Garrison ricostruì un dittico la cui ala sinistra era costituita dalla *Madonna* di Londra, mentre la destra era costituita dalla *Crocifissione* di Budapest, e lo attribuì a un pittore senese che aveva lavorato sotto un forte influsso pisano.¹⁸ A sostegno della sua tesi portò come esempio di dittico rettangolare con incorniciatura interna semicircolare, il dittico di *S. Giovanni Battista e Sant'Andrea* custodito nel Museo Correr di Venezia (n. 1096, 1097) e la tavola, una volta l'ala destra, rappresentante un santo vescovo del Museo di Nocera Umbra.¹⁹

Sulla base della somiglianza degli elementi architettonici dello sfondo la critica aveva già paragonato la tavola di Budapest alle opere di Guido da Siena, ma soltanto Gertrude Coor-Achenbach, nello suo studio del 1954, occupandosi delle tavole duecentesche della collezione Ramboux, sostenne che il dittico era stato realizzato nella cerchia di Guido da Siena verso il 1270.²⁰

¹⁵ S. Ortolani, "La crocefissione di S. Domenico Maggiore in Napoli", in *Bolletino d'Arte* XXV (1931-1932), p. 62, n. 15.

¹⁶ A. Pigler, *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, A Régi Képtár Katalógusa*, Budapest, 1937, p. 574.

¹⁷ R. L. Douglas, "Assistant of Duccio. Scenes from the Life of Christ, and from the Lives of the Virgin and St. Francis, with fourteen figures of Saints", in *Art Quarterly* X (1947), p. 25.

¹⁸ E. B. Garrison, 1949, pp. 106-107.

¹⁹ E. B. Garrison, 1949, p. 107.

²⁰ G. Coor-Achenbach, "Duecento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux", in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XVI (1954), pp. 79-80.

Carlo Ludovico Ragghianti, nel suo articolo sulla pittura duecentesca umbra, citando Salmon, in base alla provenienza da Assisi della tavola della *Madonna* di Londra, legò il dittico alla tendenza di Giunta Pisano in Umbria e richiamò l'attenzione sulla croce visibile sul retro delle tavole: l'emblema di Pisa, che si trova tra gli stemmi antichi della città. Così dimostra non soltanto l'origine pisana del dittico di Londra-Budapest, ma rafforza l'ipotesi della produzione pisana delle altre tavole di stile simile.²¹

Edmund Eglinski, nel suo saggio sulla pittura senese precedente a Duccio, esaminò congiuntamente lo stile delle tavole di Londra e di Budapest.²² Constatò che su entrambe ci sono elementi che richiamano in ugual misura la bottega pisana e quella di Siena. Secondo lui sulla tavola della *Madonna* il modellare del vestito con il filo d'oro è un tratto pisano, mentre la relazione affettuosa tra la madre e il figlio e l'aspetto della Madonna rivelano l'influenza di un maestro senese. Ugualmente nel caso della *Crocifissione*: gli elementi architettonici sono senesi, ma la rappresentazione del corpo del Cristo è più pisana. Al contrario Garrison Eglinski attribuì il dittico a un maestro pisano attivo verso il 1280.

Hanno-Walter Kruft, nella recensione della monografia su Guido da Siena di Stubblebine,²³ citò lungamente i tentativi di attribuzione della letteratura precedente e comparando il dittico con le opere di Guido, notò delle affinità molto profonde una stretta parentela.²⁴ Confrontando la *Madonna* di Londra con la *Madonna* del polittico della Pinacoteca di Siena (n.7), sulla base della rappresentazione della testa e del mantello, la considerò opera dello stesso Guido, ma non esclude la possibilità della paternità della sua bottega. Constatò che il modellato della testa della *Madonna* di Londra è più debole e stentato, mentre la rappresentazione del corpo è più azzeccata. La debolezza del viso fece pensare Kruft alla *Madonna del Voto* di Guido e alla *Madonna* del Maestro della Madonna Clarissa. Però postdatò la *Madonna* di Londra al polittico senese, databile agli anni 1270. La tavola della *Crocifissione* di Budapest lascia pensare a una datazione simile. Sulla base del motivo dell'incrocio delle gambe la ritenne un'opera tardiva di Guido o della sua bottega. Citò la procedura simile della datazione di Stubblebine nel caso della *Crocifissione* della

²¹ D. Severi, "Pittura duecentesca in Umbria", in *Critica d'Arte* IX, 1962, p. 55.

²² E. R. Eglinski, *Sienese Dugento Painting: A Catalogue of Painting before Duccio*, PhD thesis, State University of Iowa, Ann Arbor, 1963, p. 367.

²³ J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton, 1964.

²⁴ H.-W. Kruft, "Review (James H. Stubblebine, Guido da Siena)", in *Kunstchronik* XVIII (1965), p. 282.

Pinacoteca di New Haven (n. 1870.2). Sulla base della rappresentazione anatomicamente precisa della muscolatura addominale sostenne la datazione agli anni 1280. Secondo Kruft questo non è l'unico elemento che fa pensare all'influsso pisano: la raffigurazione architettonica e i suoi elementi ornamentali, caratteristici di Guido, fecero attribuire il dittico al tardo periodo di Guido o alla sua bottega.

Nel 1966 Miklós Boskovits scrisse del rapporto della figura di Cristo con la pittura pisana e cercò rapporti più stretti nella cerchia di Guido da Siena, citando ad esempio la scena della *Crocifissione* dell'altare maggiore del Duomo di Siena (Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 11).²⁵ Hans Belting, nel suo libro del 1981, citò il dittico di Londra-Budapest come modello del ruolo mediatore della tavola.²⁶ Accentuò il fatto che sulla tavola della *Crocifissione* non c'è azione: la croce è rappresentata isolata. Oltre al dittico di Londra-Budapest, il dittico lucchese degli Uffizi (n. 8575-8576) è un buon esempio della rappresentazione collettiva delle icone della *Madonna* e della *Crocifissione*. Benché le due varianti diano la possibilità di un'interpretazione diversa, la loro intenzione comune è di spingere lo spettatore alla meditazione religiosa.²⁷ I due dittici creano un passaggio tra la sacra immagine e *l'Imago Pietatis*. Nella sua opera sul culto dell'immagine, pubblicata nel 1990, Belting citò il dittico come esempio dell'immagine più diffuso della devozione privata.²⁸ Pose l'accento inoltre sul fatto che l'immagine della *Madonna* è a mezza figura conformemente alla tradizione, ma il Cristo crocifisso, rappresentato isolato, non aveva avuto ancora precedenti nel XIII secolo.

Analizzando lo stile del trittico di Perugia, Filippo Todini osservò un nuovo e originale modo di rappresentare formatosi dall'unione degli elementi orientali e occidentali.²⁹ L'immagine della *Madonna* al centro è paragonabile alle rappresentazioni pisane e senesi nella modellazione del mantello con il filo d'oro. Percepì uno stile simile sulla *Madonna del Bordone* di Siena (Santa Maria dei Servi) e sulla *Madonna dei Servi* di Orvieto (Santa Maria dei Servi). Sulle parti non ridipinte di quest'ultima

²⁵ M. Boskovits, *Korai olasz táblaképek*, Budapest 1966, cat. 1.

²⁶ H. Belting, *Das Bild und seine Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, p. 30.

²⁷ H. Belting, 1981, p. 209.

²⁸ H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, p. 407.

²⁹ F. Todini, "Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi", in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano, 1986, pp. 379-380.

ritenne di scoprire la mano di un maestro senese che, seguendo le tradizioni bizantine, fu attivo anche in Umbria. Todini gli attribuì anche il dittico di Londra-Budapest.

Luiz Marques non si occupò particolarmente del dittico nella sua monografia sulla pittura dell'Italia centrale, tuttavia lo registrò nell'indice.³⁰ L'incertezza dell'attribuzione fu segnalata in modo da suggerire l'appartenenza alla scuola senese, ma aggiungendo tra parentesi che avrebbe potuto essere sia pisana che fiorentina.

Tartuferi si impegnò lungamente nell'attribuzione del dittico di Londra-Budapest.³¹ Sottolineò la sua somiglianza con il dossale di *Deesis*, attribuito ingiustamente ad Enrico di Tedice, e con la *Madonna* di Mosca (Museo Puskin, n. 2700). Secondo lui l'origine pisana è giustificata dalle croci dipinte sul retro delle tavole del dittico e dall'iscrizione ottocentesca "Giunta Pisano / Secolo XII".

Il catalogo del 1991 del Museo delle Belle Arti di Budapest ignorò l'attribuzione a un maestro pisano e, citando Todini, descrisse la tavola della *Crocifissione* come opera senese dell'ultimo quarto del Duecento.³² Miklós Boskovits, trattando gli inizi della pittura fiorentina, citò Todini nella bibliografia della *Madonna* di Orvieto, secondo cui la *Madonna dei Servi* fu dipinta non da Coppo di Marcovaldo bensì da un maestro senese sotto l'influsso bizantino, che allo stesso tempo fu pittore del dittico di Londra-Budapest.³³

Raccogliendo gli elementi ornamentali della pittura italiana della seconda metà del Duecento, Francesca Pasut menzionò più volte il dittico di Londra-Budapest.³⁴ Secondo il parere dello stesso autore sull'edificio del fondo della tavola della *Crocifissione* si vedono tre tipi di fregi ornamentali: la decorazione a palmette o a conchiglie sul tetto dell'edificio e sul cornicione della torre di sinistra, il tralcio arricchito dalle palmette e foglie sotto le finestre della torre di destra, ed il fregio a palma e foglie a forma di cuore sotto le finestre della torre di sinistra. Quest'ultimo tipo di fregio si ripete nel nimbo di Gesù della tavola della *Madonna*. Questi motivi ornamentali

³⁰ L. C. Marques, *La peintures du duecento en Italie centrale*, Paris, 1987, p. 296.

³¹ A. Tartuferi, "I "primitivi" italiani della National Gallery a Londra: un nuovo catalogo a alcune considerazioni", in *Arte Documento* III (1989), pp. 54-55.

³² *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, a cura di V. Tátrai, London-Budapest, 1991, p. 110.

³³ M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting. 1100-1270*, Florence, 1993, p. 776, n. 22.

³⁴ F. Pasut, *Ornamental Painting in Italy (1250-1310), An Illustrated Index*, a cura di M. Boskovits, Florence-Milan, 2003, p. 93, 118, 139.

erano molto diffusi nelle botteghe dell'epoca, così non offrono un punto di riferimento nella questione dell'attribuzione.

Tutto sommato si vede che durante il secolo scorso la ricerca esaminò il dittico sotto diversi punti di vista, tentando di trovare delle attribuzioni spesso contraddittorie. Personalmente ritengo non convincente desumere la provenienza pisana solamente in base alla croce dipinta sul retro. Infatti la croce è solo una degli stemmi principali di Pisa; sul frontespizio dell'opera intitolata *Raccolta di Diplomi Pisani* del Flaminio Dal Borgo, si vedono le quattro insegne principali di Pisa: la Madonna, l'aquila, la Croce e la gramigna.³⁵ Croci simili si trovano spesso sul retro delle icone e degli intagli d'avorio bizantini,³⁶ e il motivo è analogo, per esempio, alla croce rappresentata su una pagina miniata di un esemplare ornamentato nell'XI secolo dell'opera intitolata *Scala Paradisi* di S. Giovanni Climaco, vissuto nel VI secolo nel monastero di S. Caterina di Sinai.³⁷

Il parallelo stilistico più stretto con la Madonna di Londra, a mio avviso, è la tavola della *Madonna*, che segue il tipo di Eleusa, del dittico di Bonaventura Berlinghieri custodito negli Uffizi, attribuita al Maestro dei SS. Cosma e Damiano. Analogamente al dittico di Londra-Budapest la tavola custodita nel Fogg Art Museum di Cambridge è rettangolare e presenta un'incorniciatura interna semicircolare. La modellazione con il filo d'oro del mantello della *Madonna* e la rappresentazione della posizione della mano sono simili sulle due tavole. Su tutte e due Maria indossa un maphorion bianco. Benché la pieghettatura differisca sul capo, dall'altra parte l'aggancio sulla spalla destra è analogo. Questa è una differenza importante confrontando le *Madonne* di Guido da Siena sulla quali il lembo del fazzoletto della testa di Maria si protende verso la spalla destra e termina spesso in un nodo (Siena, Palazzo Pubblico). Un'altra tavola dipinta dal Maestro dei SS. Cosma e Damiano, rappresentante la *Madonna* si vede nella chiesa di S. Maria del Carmine di Siena. In questo caso manca

³⁵ Al contrario delle croce sul retro del dittico di Londra-Budapest, sulle estremità dei bracci della croce di Pisa si trovano tre cerchi. F. Dal Borgo, *Raccolta di Diplomi Pisani*, Pisa, 1765; F. Tribolati, *Stemmi Pisani. Grammatica araldica ad uso degli italiani*, Bologna, 1972; G. Del Guerra, "Pisa e i suoi vecchi simboli", in *Rassegna, Comune di Pisa* V (1969), Heft 3-4, p. 15; *La Toscana e i suoi comuni storia, territorio, popolazione, stemmi e gonfalon delle libere comunità toscana*, Regione Toscana, Venezia, 1995, p. 278.

³⁶ Per esempio: l'icone con Moise, sec XIII. Tavola, cm 34 x 24. Sinai, monastero di Sta Caterina; l'ala di un trittico con S. Theodore Stratelates e la croce viva, sec XIII-XIV. Tavola, cm 39,1 x 15,5. Saint Petersburg, Ermitage, I-309; trittico con la Madonna e SS. Gregorio di Nazianzo e Giovanni Chrysostom, sec XIV. Bronzo, stato aperto cm 16,5 x 19, stato chiuso 16,5 x 9. Londra, Victoria and Albert Museum.

³⁷ A. Cutler - J. W. Nesbitt, *L'Arte bizantina e il suo pubblico*, Torino, 1986, p. 292.

l'incorniciatura interna semicircolare, però negli angoli superiori appaiono i due angeli piangenti, simili a quelli del dittico di Londra-Budapest. Gli angeli sono presenti sulla terza tavola della *Madonna* attribuita allo stesso maestro. Il Maestro dei SS. Cosma e Damiano, appartenente alla scuola pisana, fu attivo tra il 1265 e il 1285 e si ispirò ugualmente alla pittura di Giunta Pisano, di Guido da Siena e di Coppo di Marcovaldo. Le tavole della *Madonna* a lui attribuite appartengono al tipo di Eleusa, però, contrariamente alla tavola di Londra, su queste Gesù tiene in mano uno scritto e posiziona i piedi uno di fianco dell'altro (contrariamente alla tavola di Londra, dove il Bambino incrocia i piedi).

Il parallelo iconografico più stretto della *Madonna* di Londra è la tavola dipinta nella bottega di Berlinghieri.³⁸ Tra le opere italiane questa tavola, recentemente riscoperta, databile verso il 1240, è l'unica che rappresenta il tipo di Eleusa, con il viso di Maria e quello di Gesù Bambino che uniscono, e con il Bambino che invece di tenere il rotolo, abbraccia il collo della *Madonna* (similmente alla tavola di Londra). Similmente alla tavola di Londra anche qui appaiono i due angeli piangenti nei due angoli superiori sopra l'incorniciatura semicircolare.

Le due tavole del dittico seguono un orientamento stilistico e una tradizione iconografica piuttosto diversi. L'individuazione dello stile della *Madonna* perduta di Londra risulta difficoltosa anche perché non abbiamo di essa nessuna fotografia a colori. Supponendo che le due ali furono dipinte dallo stesso maestro, dobbiamo desumere che il dittico fu realizzato nella bottega, legando gli influssi senesi e lucchesi del Maestro dei SS. Cosma e Damiano negli anni 1270.

Similmente, diversi studiosi si occuparono della tavola acquisita nel 1962 dal Museo delle Belle Arti di Budapest, opera proveniente da un proprietario privato.³⁹ Nel 1961, prima di comprare la tavola, il museo aveva chiesto l'opinione di Richard Offner, che l'attribuì a un maestro toscano attivo verso il 1290. Lazarev assunse una posizione simile nel 1962 e attribuì la tavola a un pittore pisano attivo tra il 1280 e il 1290. Entrambe le opinioni furono pubblicate da Andor Pigler nel catalogo del 1967 del Museo delle Belle Arti di Budapest.⁴⁰ Nel 1966 Miklós Boskovits individuò delle soluzioni formali simili a quelle della Croce del Museo di

³⁸ M. Bacci, "Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Serie IV. II. 1 1997 (1999), pp. 1-59.

³⁹ A. Pigler, "Le Musée des Beaux-Arts en 1962", in *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 23 (1963), pp. 101-102.

⁴⁰ A. Pigler, 1967, p. 704.

San Gimignano (n. 30) e quelle presenti sulla pala di *S. Michele Arcangelo* di Vico l'Abate (San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra).⁴¹ Sulla base di queste somiglianze attribuì la tavola a un maestro fiorentino operante nella cerchia di Coppo di Marcovaldo, attivo negli anni intorno al 1270.

Nel 1989 lo stesso Boskovits collocò la tavola tra le opere del maestro che affrescò la cupola del Battistero di Parma e la considerò come l'opera emiliana dipinta verso il 1260.⁴² Esaminando il substrato culturale constatò che sulla tavola si legano da un lato le tradizioni orientali - bizantine e neoellenistiche - e dall'altro quelle occidentali. Confrontando il dettaglio del Battistero di Parma che rappresenta S. Filippo e la tavola di Budapest, rivelò una somiglianza estrema tra la forma del viso, la rappresentazione degli orecchi e degli occhi e la posizione della mano di S. Filippo con quella di S. Giovanni che si trova accanto alla Croce. Il catalogo del 1991 del Museo delle Belle Arti di Budapest insistette nell'attribuirlo alla scuola fiorentina⁴³, sebbene fosse a conoscenza della recente attribuzione di Boskovits.

Nel 1995 Giovanni Valagussa attribuì la tavola al Maestro di Faenza, portato alla luce da Edward Garrison nel 1949, che fu attivo a Bologna alla fine del Duecento e che dipinse con uno stile che legava le tradizioni bizantine con gli elementi italiani.⁴⁴ Nel catalogo della pittura bolognese duecentesca pubblicato nel 2000 continuò a ritenere la *Crocifissione* di Budapest opera del Maestro di Faenza attivo tra il 1260 e il 1280.⁴⁵ Nell'opera del maestro si contano quattro tavole: la *Natività*, la *Deposizione dalla Croce* e il *Compianto su Cristo morto*, custodite nella Pinacoteca di Bologna (n. 310),⁴⁶ inoltre una tavola rappresentante le scene della *Crocifissione* e di *Cristo al limbo*, custodita nella Pinacoteca di Faenza.⁴⁷

⁴¹ M. Boskovits, 1966, cat. 2.

⁴² M. Boskovits, "A proposito del "frescante" della cupola del Battistero di Parma", in *Prospettiva* 53-56 (1988-1989), p. 104.

⁴³ *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery. A summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, 1991, p. 38.

⁴⁴ E. B. Garrison, 1949, p. 17, 114, 236; G. Valagussa, "Prima di Giotto", in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini), a cura di Daniele Benati, Milano, 1995, pp. 72-81.

⁴⁵ G. Valagussa, "Maestro di Faenza (?): Crocifissione, 1260 ca", in *Duecento, Forma e colori del Medioevo a Bologna*, Bologna, 2000, pp. 184-185.

⁴⁶ R. D'Amico, "Maestro di Faenza: Natività, Deposizione dalla Croce, Compianto su Cristo morto", in *Duecento, Forma e colori del Medioevo a Bologna*, Bologna, 2000, pp. 278-282.

⁴⁷ A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza, 1982, pp. 45-48; S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna, 1991, p. 28, cat. 48.

Confrontando la tavola di Budapest con l'unica rappresentazione della *Crocifissione* annoverata tra le opere del Maestro di Faenza, si notano delle nette differenze. A mio avviso sembra più convincente il tentativo di attribuzione di Boskovits, che avvicina la tavola agli affreschi della cupola del Battistero di Parma. Sulla base di tutto ciò mi pare sicuro che la *Crocifissione* del Museo delle Belle Arti di Budapest fu dipinta da un maestro emiliano negli anni intorno al 1260, forse da discepoli del maestro degli affreschi parmigiani, se non da lui stesso.

La tavola custodita oggi nel Museo Cristiano di Esztergom, fu attribuita nel catalogo della collezione di Ramboux di Colonia, pubblicato nel 1862 e nel 1867, all'opera di Margaritone d'Arezzo o di Jacopo da Turrata.⁴⁸ Arnold Ipolyi l'accorse nel catalogo della sua collezione, pubblicato nel 1871, come opera di Jacopo Torriti, pittore e maestro di mosaico romano: "in questa tavola è rappresentata l'epoca cosiddetta «al greco» che forma l'età infantile della pittura italiana".⁴⁹ Nel corso delle ricerche seguenti, la tavola viene menzionata nella bibliografia come un'opera della bottega del Maestro della Maddalena.⁵⁰ Il Maestro della Maddalena fu introdotto nella storia dell'arte da Osvold Sirén nel 1922.⁵¹ Egli prima raggruppò tre tavole della *Madonna* intorno al dossale della Maddalena custodito all'Accademia di Firenze (n. 8466), poi accentuò l'influsso di Coppo di Marcovaldo sullo stile di queste opere. Nel 1926 Sirén attribuì un altro gruppo di tavole al Maestro della Maddalena, tra cui il dossale della *Madonna* custodito al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (inv. PE 76).⁵² Richard Offner identificò altre tavole come le opere del Maestro della Maddalena, così, per esempio, il dossale della *Madonna* della Pinacoteca dell'Università Yale e il tabernacolo della *Madonna* del Metropolitan Museum (inv. n. 41. 100. 8).⁵³

Nel 1932 Raimond van Marle menzionò la tavola di Esztergom tra gli esempi delle ultime rappresentazioni della *Crocifissione* della pittura toscana romanica.⁵⁴ Gertrude Coor-Achenbach, nel suo preciso saggio del 1947, si occupò dell'opera del Maestro della Maddalena, senza menzionare

⁴⁸ J. A. Ramboux, 1862, p. 4.; *Catalog der nachgelassenen Kunst - Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, conservator des städtischen Museums in Köln*, Versteigerung zu Köln am 23. Mai 1867 durch J. M. Heberle, Köln, 1867, p. 6.

⁴⁹ A. Ipolyi, "Ipolyi Arnold képgyűjteménye, Esztergom", estratto dal numero di maggio di *Uj Magyar Sion*, 1871, p. 6.

⁵⁰ E. B. Garrison, 1949, cat. 258.

⁵¹ O. Sirén, *Toskanische Malerei im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922, pp. 264-275.

⁵² O. Sirén, "Quelques peintures toscanes inconnues du XIII^e siècle", in *Gazette des Beaux Arts* LXVIII (1926), pp. 353-360.

⁵³ R. Offner, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, pp. 11-14.

⁵⁴ R. van Marle, *Le scuole della pittura italiana*, I, Hague, 1932, p. 366.

la tavola di Esztergom.⁵⁵ La tavola fu introdotta nella cerchia del Maestro della Maddalena da Edward Garrison nel 1949.⁵⁶ Secondo Miklós Boskovits la *Crocifissione* della collezione Acton e quella di Esztergom furono dipinte da uno stesso maestro collegabile alla bottega del Maestro della Maddalena.⁵⁷

La bibliografia recente è d'accordo sul fatto che la *Crocifissione* di Esztergom fu dipinta nella bottega del Maestro della Maddalena,⁵⁸ però fino a questo momento non è stato effettuato il confronto con la tavola della collezione Acton. La composizione delle due tavole corrisponde, la Croce della tavola di Firenze colma lo spazio dell'immagine nello stesso modo della tavola di Esztergom. La disposizione di Maria e di Giovanni è analoga, ma su quest'ultima le figure sono più alte e Maria alza gli occhi verso Cristo. Nelle due tavole i gesti di Giovanni sono identici. D'altra parte sulla tavola di Firenze non sono rappresentati gli angeli. Il tetto dell'edificio sullo sfondo termina all'altezza dei lombi di Cristo; le finestre strette, tipo feritoia, aprono il muro di giuntura direttamente sotto il tetto, creando due piani. Il corpo inclinato, il capo piegato sulla spalla destra, le braccia spalancate e le palme aperte che riempiono le estremità allargate sono simili sulle due tavole, ma la posizione della gamba di Cristo è diversa: sulla tavola di Esztergom i piedi s'incrociano e un solo chiodo li fissa sulla Croce (croce a tre chiodi), mentre su quella di Firenze i piedi si appoggiano al suppedaneum e sono fissati da due chiodi (croce a quattro chiodi). Il drappaggio del perizoma è simile, e il suo lembo pendente termina in un nodo. Nonostante i dettagli diversi, le due tavole possono essere attribuite allo stesso maestro della bottega del Maestro della Maddalena, anche se quella di Esztergom ha una composizione più matura.

Possono essere attribuite due altre rappresentazioni della *Crocifissione* al Maestro della Maddalena e una croce dipinta dalla sua bottega. Sull'altare custodito nel Metropolitan Museum la *Crocifissione* si vede

⁵⁵ G. Coor-Achenbach, "A Neglected Work by the Magdalen Master", in *The Burlington Magazine* LXXXIX (1947), pp. 119-129.

⁵⁶ E. B. Garrison, 1949, cat. 258.

⁵⁷ M. Boskovits, M. Mojzer, A. Mucsi, 1964, p. 30.

⁵⁸ A. Mucsi, *Gotische und Renaissance Tafelbilder im Christlichen Museum von Esztergom*, Esztergom 1973, p. 13; L. C. Marques, 1987, p. 287; M. Prokopp, "Die Duecento-Kreuzigung im Christlichen Museum zu Esztergom", in *Ikone und frühes Tafelbild*, a cura di H. L. Nickel, Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1986-1987, Halle (Saale), 1988, pp. 67-68; A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Florence, 1990, p. 43; M. Prokopp, "A Magdolna-oltár Mesterének műhelye: Krisztus a kereszten, Máriával, Evangélista Szent Jánossal és öt angyallal", in *Esztergomi Keresztény Múzeum*, a cura di P. Cséfalvai, Budapest, 1993, pp. 210-211.

nella parte superiore dell'ala destra.⁵⁹ La composizione, ridotta alle tre figure principali, è completata da due angeli sopra i bracci della Croce. L'edificio simboleggiante Gerusalemme termina con due torri ai due lati. I gesti di Maria e di S. Giovanni s'invertono rispetto alla tavola di Firenze: mentre qui Giovanni indica Cristo, lì Maria mostra suo Figlio morto. Il drappeggio è simile su tutte e tre le tavole.

Le due ali custodite nella collezione Young Ottley di Londra probabilmente formarono un altare insieme alla Madonna in trono del Fogg Art Museum di Cambridge. Sulla scena centrale dell'ala destra è rappresentata la *Crocifissione*. La composizione a tre figure è completata qui da un angelo e da una santa inginocchiata. Oltre all'elemento dell'uso di due chiodi per fissare i piedi al suppedaneum gli altri dettagli coincidono con la rappresentazione di Esztergom, come ad esempio l'annodatura del lembo del perizoma e i gesti di Maria e di S. Giovanni. Il muro di giunzione dello sfondo è diviso da finestre.

Tra le Crocifissioni attribuite alla bottega, o allo stesso Maestro della Maddalena, la rappresentazione della collezione Acton e quella della collezione Young Ottley stanno in stretta relazione stilistica e iconografica con la tavola di Esztergom, però la soluzione a tre chiodi appare soltanto sulla croce dipinta, fatta dalla sua bottega (Worcester Art Museum, no. 1922.207).⁶⁰ Qui il sangue delle ferite di Cristo scorre tra le dita come sulle altre tavole del maestro. Al lato sinistro sta Maria, con un pugnale nel cuore, su cui si versa il sangue della ferita del fianco di Cristo. Sul lato destro S. Giovanni fa un passo verso la croce. Ai piedi di Cristo s'inginocchiano tre minute figure prive di aureola. Il perizoma trasparente e la posizione delle gambe sono diverse, tuttavia questi dettagli sono stati ridipinti più tardi.

Dopo i tentativi di attribuzione e di datazione delle tre tavole vorrei richiamare l'attenzione su un motivo comune a tutte e tre le rappresentazioni: l'annodatura, apparentemente insignificante, del lembo pendente del perizoma. Sarebbe ovvio attribuirle un ruolo decorativo, infatti incontriamo spesso questo nodo terminale dei drappeggi nella pittura italiana tra il 1240 e il 1280. Il motivo si ritrova, apparentemente senza alcuna spiegazione e regola, non soltanto sul perizoma di Cristo, ma anche sul vestito del Bambino, sul fazzoletto della Madonna e sul mantello del Cristo maestoso. La scomparsa del motivo verso il 1280 può

⁵⁹ D. Parenti, "Maestro della Maddalena: Madonna col Bambino, san Pietro e san Paolo, Annunciazione; Sei storie della vita di Cristo", in: *L'arte a Firenze nell'età di Dante 1250-1300*, Firenze, 2004, cat. 10.

⁶⁰ *European Paintings in the Collection of Worcester Art Museum*, Massachusetts Press, 1974, pp. 395-397, 631.

essere spiegato dal fatto che la rappresentazione del drappeggio divenne più leggera, quindi non ci fu più il bisogno di questo elemento decorativo che dava peso al vestito. Ma da dove viene questo elemento ornamentale? Per individuarne l'origine è necessario definire il periodo in cui il nodo è comparso, in quale bottega e sul vestito di quale personaggio.

Il motivo costituisce soprattutto un problema stilistico, ed implica la questione dell'influsso della tradizione e dei modelli antichi e bizantini. Il nodo è stato ripreso dalla scultura antica e la sua applicazione sta in rapporto con la conoscenza del costume imperiale tardo antico. L'annodatura si vede spesso sul lembo della toga pendente di *Zeus* e di *Giove*.⁶¹ Nella scultura greca e romana l'annodatura del mantello si presenta non soltanto sulle statue del Dio superiore ma anche su altri personaggi come dei, dee, imperatori e filosofi.⁶² Il motivo non fu sconosciuto nell'arte etrusca. Il nodo appare sulle statue, sulle urne e sui vasi già dal VI secolo avanti Cristo.⁶³ Nella religione greca e romana le filature e i nodi ebbero una funzione protettiva, poiché era stato attribuito loro la forza di eliminare il male.⁶⁴ Oltre al nodo di Ercole e al caduceo di Ermete, il nodo ebbe un ruolo primario nella guarigione delle ferite e nella vita quotidiana.⁶⁵ Nella magia d'amore il nodo aveva la funzione di favorire la durata dell'amore.⁶⁶ I nodi potevano avere anche un effetto pericoloso, per questo le donne scioglievano i capelli in occasione della sfilata nelle Dionisie, e a Roma il sacerdote di Giove (*flamen dialis*) non doveva portare il nodo né sul vestito né sui capelli.

Un altro aspetto di questo elemento decorativo è chiarito dalla storia di Daniele nell'Antico Testamento: facendo venire Daniele per interpretare il suo sogno, il faraone lo descrive in questo modo:

⁶¹ Alcuni esempi: *Zeus*. Marmo. Istanbul, Museo Archeologico, n. 172; *Triade capitolino*. Bronzo. Napoli, Museo Nazionale, 133323-133325; *Zeus*. Bronzo. Firenze, Museo Archeologico, inv. no. 2291; *Giove Capitolino*. Bronzo. Napoli, Museo Nazionale.

⁶² Alcuni esempi: *Glorificazione di Augusto*, rilievo. Marmo. Ravenna, Museo Nazionale, inv. n. 5; Copia romana di una statua greca: *Demosthenes*. Marmo. Roma, Vatikan.

⁶³ Alcuni esempi: *Kore*. Bronzo. Parigi, Louvre, inv. 227; *Figura femminile*. Pietra. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, inv. 1963, n. 382; Frammento di vaso a figure rosse. Artimino, Museo Archeologico, inv. 105809.

⁶⁴ E. Meyerovich, "Noeud", in *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969, p. 535; F. Graf, "Knoten", in *Der Neue Pauly* 6, p. 618.

⁶⁵ G. Plinius, *Historia Naturalis* XXVIII, 63. G. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, IV. Libri XXIII-XXX, Ediderunt Ludovicus Ian - Carolus Mayhoff, Stuttgart, 1967, p. 297; Macrobius, *Saturnalia* I, 19, 16. A. T. Macrobi, *Saturnalia*, Edidit Iacobus Willis, Lipsiae, 1963, p. 111.

⁶⁶ I. Tibullus, 8,5. A. Tibullus, *Libri Quattuor*, Edidit Lucianus Mueller, Lipsiae, 1919, p. 17; Vergilius, VIII. ecloga. M. Vergili, *Bucolica et Georgica*, Edidit Gabriel Finály, Budapestini, 1900, p. 22.

quia spiritus amplior et prudentia intellegentiaque interpretatio somniorum et ostensio secretorum ac solutio ligatorum inventae sunt in eo hoc est in Danihelo [...] porro ego audivi de te quod possis obscura interpretari et ligata dissolvere si ergo vales scripturam legere et interpretationem indicare⁶⁷

Il testo dell'Antico Testamento aiuta a spiegare la raffigurazione del nodo su una scena che rappresenta un'altra interpretazione del sogno, *Giuseppe interpreta il sogno del faraone*, sui mosaici della cupola del Battistero di Firenze: il faraone tiene nella mano destra un fazzoletto che termina in un nodo. Utilizzando consapevolmente il motivo, l'artista medievale lo rappresenta sul vestito della persona centrale della scena, che compie una missione divina, un suggerimento celeste. È necessario allora porsi un quesito: come mai questo elemento decorativo antico fu diffuso nell'arte medievale e perché soprattutto nella pittura italiana duecentesca?

L'uso del motivo nell'arte medievale si ricollega alla rappresentazione del mantello di *Maestas Domini*. La presenza del nodo è una conseguenza dell'influenza del costume imperiale antico. Da sottolineare che tale elemento si vede sempre sul vestito del personaggio della scena (Cristo, il messo del Dio o la persona che compi il comando divino), che in tal modo si distingue tra le altre figure. Questo è documentabile nella scultura romana e bizantina, sulle icone, miniature e avori bizantini.⁶⁸

Il motivo, di origine antica, arrivando in Italia per mediazione bizantina, apparve per la prima volta sui mosaici di S. Marco a Venezia e del Duomo di Monreale alla fine del XII secolo. Fu diffuso sulla base del lavoro dei maestri di mosaico fatti venire da Bisanzio. Prima fu introdotto nella pittura delle tavole, di cui il primo esempio è il dossale di *Maestas Domini* di Siena, poi arrivò nella pittura degli affreschi e nelle miniature. La rappresentazione del nodo era diffusa soprattutto nei centri pittorici toscani.⁶⁹ In misura minore, soprattutto nella seconda metà del Duecento, fu

⁶⁷ *Vulgata*, Daniele 5, 12; 16.

⁶⁸ Alcuni esempi: *Cristo benedicente*. Miniatura. Athos, Lavra, cod. A 92, fol. 1v; *Cristo incorona Basil I e la sua moglie, Eudokia*. Avorio. Roma, Palazzo Venezia.

⁶⁹ Alcuni esempi: Maestro lucchese: *Madonna*. Tavola, cm 104 x 63 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, no. 319; *Ascensione di Cristo*. Mosaico. Lucca, San Frediano, facciata; Coppo di Marcovaldo: *Madonna*. Firenze, Santa Maria Maggiore, Cappella Carnesecchi; Maestro Gagliano: *croce dipinta*. Tavola, cm 130 x 100. Firenze, Museo Bardini, no. 1010; *S. Cristoforo e Annunciazione*. Affrischi. Montepiano, Badia; Maestro pisano: *Croce dipinta*. Tavola, cm 280 x 215. Pisa, San Pietro in Vinculis; Miniatore senese: *Crocifissione*. Miniatura. Siena, Biblioteca Comunale, Ms. F. VI, C. 19r; Dietisalvi di Speme: *Galli Dunn Madonna*. Tavola, cm 120 x 70. Siena, Pinacoteca Nazionale, no. 587; *Crocifissione e Deposizione dalla croce*. Affreschi. Siena, duomo, cripta.

usato nelle scuole dell'Emilia-Romagna e dell'Umbria.⁷⁰ La sua mancanza a Roma e nelle regioni del Sud si spiega con il fatto che in quei luoghi non arrivarono maestri bizantini e gli artisti locali furono ugualmente capaci di accontentare i committenti. La mancanza del nodo a Roma conferma che tale motivo stilistico deve essere attribuito alla trasmissione bizantina e non dall'osservazione diretta delle opere antiche.

Mentre in Italia il motivo non fu usato più dopo gli anni intorno al 1290, sul territorio bizantino apparve ancora sulle icone dipinte e sui mosaici alla fine del Duecento e all'inizio del Trecento.⁷¹

Agli scorcì del Quattrocento il motivo riapparve per un influsso dell'osservazione delle opere antiche, per esempio lo incontriamo nella scena centrale rappresentante *Giano* nel fregio sulla facciata della Villa Medici di Poggio a Caiano;⁷² sulle statue di bronzo che imitavano o copiavano i modelli antichi di Pier Jacopo Alari-Bonacolsi (detto Antico);⁷³ e sulla tavola di Dürer rappresentante *L'adorazione dei tre re magi* dipinta per Federico il Saggio, governatore elettore dell'impero nel 1504.⁷⁴

Il motivo, frequente nell'arte greca, etrusca e romana dal VI secolo a. C. fino al V secolo d. C., riapparve dopo quattro secoli di latenza nell'arte bizantina nella seconda metà del IX secolo. Dal X secolo lo rivediamo più spesso su avori, mosaici e miniature bizantine e nel XI-XII secolo lo si usava anche sulle icone e nell'oreficeria. La sua diffusione in Italia cominciò nel XII secolo, all'epoca della dinastia Comnenos: in quel periodo apparve sulle icone di Siena e sui mosaici di Venezia e di Monreale. L'arrivo e il

⁷⁰ Alcuni esempi: Maestro dei Crosifissi blu: *croce dipinta*. Tavola, cm 110 x 77. Assisi, San Francesco, tesoro; *Maiestas Domini* dossale. Tavola, cm 104 x 176. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, n. 979; Miniatore umbro: *Crocifissione*. Miniatura. Messale francescano, Salerno, Museo Diocesano; *Maiestas Domini*. Mosaico. Spoleto, duomo, facciata.

⁷¹ Alcuni esempi: *Matteo evangelista*. Tavola, cm 106 x 56,5. Ohrid, Museo Nazionale; *Reunione dei apostoli*. Tavola, cm 38 x 34. Mosca, Museo Puskin, No. 2851; *Annunciazione*. Icone di mosaico, cm 13,3 x 8,4. Londra, Victoria and Albert Museum; *Annunciazione*, *Natività*, *Deposizione dalla Croce* és *Compianto su Cristo morto*. Tavola, cm 35,9 x 27,2. Sinai, Monastero di Sta Caterina.

⁷² S. Bardizzi - E. Castellani, *La villa medicea di Poggio a Caiano*, Prato 1981, I, p. 241; C. Acidini Luchinat, "La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano", in *Artista*, 1991, p. 16.

⁷³ *Ercole*, bronzo, Modena, Galleria Estense, inv. 6924; *Apollo di Belvedere*, bronzo, Venezia, Galleria Franchetti. D. Blume, "Kleinformartige Bronzen der Renaissance", in *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Bd 2001 (2001) No. 9, p. 20; *La Galleria Estense di Modena*, 1959, p. 178.

⁷⁴ Firenze, Uffizi, no. 1434. E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1977, p. 123; F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin, 1971, p. 188-189, cat. 82.; L. Grote, *Albrecht Dürer. Reisen nach Venedig*, München - New York, 1998.

divulgarsi del motivo nell'arte duecentesca italiana avvenne con l'invito degli artisti bizantini in Occidente e con i viaggi degli artisti occidentali a Bisanzio durante le crociate. Dopo la resa di Bisanzio nel 1204 molti artisti bizantini fuggirono in Italia portando con sé la cultura della corte dei Comnenos, così come il motivo del nodo. Il diffondersi del motivo dimostra l'accettazione degli elementi stilistici bizantini nell'arte duecentesca. Durante la fusione della cultura bizantina e quella occidentale il motivo cadde nell'oblio, tuttavia alla fine del Quattrocento riprese vita per un breve periodo.